

## 缺席和在场——先锋话题中的当代戏曲

李祥林

《戏曲研究》第 56 辑，中国戏剧出版社 2001 年 10 月版

—

20 世纪末中国思想界和文艺界，潮涨潮落，风光流转，给我们留下了诸多话题可供回味、反思。其中之一，就是迄今谈来犹让世人兴奋不已的先锋或前卫话题。一种不成文的默契使然，在当今中国艺坛上，一谈起风风火火的先锋浪潮，人们首先会想到美术，继而会想到话剧，至于民族的传统的戏曲这

“老”字号艺术则似乎距离太远。这不，笔者先前从某著名的戏剧刊物上读到过题为《当代中国的先锋戏剧》的论文，通篇滔滔不绝都说的是话剧而只字不提戏曲；前不久出版的一本赫然冠名《中国前卫艺术》的著作，则干脆连整个戏剧也缺了席而仅仅讨论的是当代美术。难道，戏曲这古老的民族的艺术就真的“当众孤独”于时代大潮之外？

单就戏剧领域而言，也许是文化“他者”殖民话语暗中作祟，自 20 世纪初文化“新”、“旧”争战帷幕在吾邦吾土拉开，话剧之“洋”（舶来）和戏曲之“土”（土产）竟无形中成为判别激进和滞后、开放与保守、创新与守旧的天然分野。数十年过去了，不自觉的思维定势使然，作为当代中国戏剧革命标志的“先锋戏剧”桂冠如今又理所当然地落向话剧头上，在世人的感觉中，戏曲好象顶多不过是充当了这场革命的目击者，一个看热闹看希奇的观众而已。绝非故作怪论，翻翻 20 世纪末不算畅行却也未必萧条的“先锋”话题下研讨新时期及后新时期戏剧探索实验的种种文献，不难发现，人们每提起话剧就兴致勃勃滔滔不绝而一触及戏曲则往往轻描淡写惜墨若金。慷慨与吝啬，竟对比俨然。

然而，实践并不因被理论悬搁就不存在，归根结底，这是个绕不过避不开的敏感话题。一个事实谁也否认不了，正如舶来的话剧和土产的戏曲共同支撑起当代中国戏剧大厦一样，研究中国戏剧先锋革命若只推重话剧而忽视戏曲，不管你立论多高妙阐述多精深，都不可能不跛足。诚然，当代戏剧先锋实验主要展开在话剧界，作为流派自觉的“先锋戏曲”在梨园舞台上是否真正出现过

亦是个问号，但在近 20 年来改革开放的社会语境中，在“探索戏剧”（或曰实验戏剧、新潮戏剧）旗帜高张的时代潮流中，戏曲并未神情漠然地游离其外，它也以积极参与姿态拼力作出过种种前卫性尝试，这却是抹不去的事实。换言之，即使当下中华剧坛没有严格学术意义上的“先锋戏曲”，也不等于说戏曲就从来没有过离经叛道念头和标新立异举动。

身居大上海处在戏剧圈的余秋雨，作为种种新风新潮的目击者和见证人，谈到当年他正和林兆华、胡伟民等不乏先锋意识的哥们儿手挽手结成好朋友时，曾不约而同地被一个来自边远地区的强信息所震惊，这就是荒诞川剧《潘金莲》“挟着新锐的声势进入了上海”。十多年后，他仍不无激动地实话实说：“这出戏实实在在搅动了南北戏剧界，那年月在话剧舞台上已有不少令人耳目一新的探索剧目，但以一个著名戏曲剧种来作荒诞试验，毕竟还是罕见，激赏和贬斥同时涌现……贬斥之声同时来自完全相反的两个营垒。其实，真正能在戏剧舞台上勾动历史魂魄的倒是魏明伦，他故意站在中国世俗文化的土壤上，再拉入国际经典和现代作品的交错论辩，使全部反思成为中国文化体制内的拷问。正是在这一点上，魏明伦表现出了比当时学院探索派的年轻弟妹们更实在的力度；而与一般地方戏曲比较，他显然又在整体思考的强度上大大地超越了大多数同行。”（《大匠之门》）也许，你可以怀疑余说有溢美拔高之嫌，但你不能不承认，冲出夔门巡演南北的《潘》剧以堪称怪异新奇的现代意识、现代手法破古典戏曲程式在彼时中国剧坛激起了震惊效应是事实。

当代前卫探索戏曲，前后左右比较个遍，也没法不以荒诞剧《潘金莲》为首要标志。立志“戏曲救亡”以清醒头脑玩起荒诞游戏的“川剧怪才”就是“怪”，放着那么多四平八稳的东西不写，偏偏选择一个被传统牢牢钉上历史耻辱柱的“千古淫妇”，又是“同情”又是“惋惜”地去描写其“被封建婚姻戕害，被畸形社会扭曲，在苦海中挣扎，在旋涡中沉沦”的悲惨命运，口气不小地宣称什么要通过“重新认识潘金莲”去透视“中华‘妇女病’”、引出“当代婚姻家庭问题”来（《我做着非常荒诞的梦》）。首先，该剧从叙事方式上突破了戏曲一人一事的编剧传统，设置了正、副两条主线交织进行，让正线叙事传情而副线论辩喻理，从而使观众不能不感到奇异新鲜。不仅如此，剧作者还故意打破常规时空界限，玩魔术般调来托翁小说中卧轨自杀的安娜、曹

公笔下厮混在女儿队里的宝玉、自作主张改唐为周的则天女皇以及现代女记者、女法官甚至街头阿飞，把古与今、中和外、现实跟梦幻搅和一台并在此魔幻化的语境中展开了剧作伦理主题的大辩论，异端思想连同怪诞形式使得该剧一出，不啻在戏剧界乃至文化界掷下一枚炸弹，刹时舆论开花，褒贬同至，杂语喧哗好不热闹。这还是戏曲吗？这还是川剧吗？……一时之间，《潘金莲》、魏明伦几至成了梨园行中无法无天、胡乱冲撞的代名词。在一片质疑与贬斥声中，古老的戏曲迈开了它奔向现代的大胆又艰难的探索步子。

有“蜀中才女”之称的徐棻，也不甘寂寞地以《红楼惊梦》、《田姐与庄周》（与胡成德合作）和《欲海狂潮》等“探索戏曲”系列鸣响新时期舞台。其中，尤以《红》剧引出争论最多。对习惯了传统戏曲讲故事重情节的观众来说，初看那散文笔法式的《红》剧肯定感到陌生。虽说是名著改编，却不看重亦步亦趋再现原作，小说中戏剧性强的情节偏偏被舍弃了，没了宝哥哥也没了林妹妹，连取自原作的片段亦完全被剧作者拆解后在强烈主观化中重新拼组，如今留给观众的只有作为现代剧作家的“我对《红楼梦》的一幅印象图”。作者借凤姐和焦大这主仆二人的目光，通过若干“似梦而真，似真实梦”的写意化片段，将金玉其外而败絮其中、“忽喇喇大厦将倾”的红楼意象勾画而出，将观众带入思考中。如今，传统戏曲那种线式叙事程式已不适用，作者从国画散点透视中获得灵感，以表现主义、象征主义手法渲染梦境与幻觉，从蒙太奇式表演段落组接的新结构中找到适合本剧的叙述方式。云雾漂浮，枯树怪花，大红圆柱，变换的“四书五经”条屏，自舞台向外延伸的“花道”，贾珍乱伦、瑞珠自杀、熙凤弄权、巧姐被卖等一幕幕活剧就在此氛围中演绎，灵魂在封建文化传统重负下的苟且、锈蚀和挣扎也由此表现出来。正如该剧导演胡伟民所言，“剧中发生的事件只是载体，通过实的载体引出虚的象征，才是作者的初衷”。就这样，随着导演二度创作的有力介入，在对东方传统戏曲程式和西方现代戏剧手段的努力融合中，在对“似物非物，似形非形，若有若无，若即若离”之空灵、朦胧、神秘的舞台时空的营造中，一台作为古典文本之现代解码的别致的“红楼戏”，便冒着“顶撞”文坛大作家和梨园老传统的风险推了出来。有如话剧，生活在八面来风时代的戏曲也在“东张西望”的实验中刷新着艺术感觉、拓宽着文化视角。

《红》剧很大程度上不同于徐蔡以往的作品。有人拿她“文革”前写的另一出红楼戏《王熙凤》与《红》剧作比较就发现：“首先是作品切入历史生活的视角不同。前者是对红楼梦历史生活的客观再现，即作者为观众提供的是一幅真实地、形象地记录红楼梦生活的图画世界；后者是对红楼梦历史生活的主观阐释，即作者为观众提供的是一幅经过咀嚼、消化、认识、判断了的红楼梦的意象世界。其次是剧本结构的思路不同，前者基本拘泥于原著情节线性发展的思路；后者则打乱了原著情节线索，借凤姐和焦大这两个‘醉中醒’、‘醒中醉’的人物的眼光，作散文化多点透视。第三是价值观念判断的不同，前者基本上是围绕着中心事件，对历史人物进行政治的、道德的社会学的判断；后者则跳出中心事件和具体人世间物，力图从人与社会、人与自然、人与历史的多重感应中，探究原著中深藏着的人生哲理和意蕴。第四是戏剧载体不同，前者基本上是以情节和人物的塑造来完成戏剧的冲突和高潮；后者则是以情绪为主要载体，通过各种梦境、幻影重合、意识流的运用，营造出神秘、朦胧、危机、悲凉等种种情绪，进而烘托出一派衰败潦倒的总体氛围，将观众带到历史文化的深处和人物心灵的深处。”（《成都舞台》1990年2期23—24页，易凯文）归根结底，从中我们看到的是传统戏曲思维、观念和现代戏曲思维、观念的不同。这种创作取向的变化，显然不仅仅属于徐蔡而是属于整个时代的。

以布莱希特撼动统帅中国剧坛多年的斯坦尼体系，是以话剧为主将的新时期探索戏剧的动力要素也是其艺术特征之一。这，同样在戏曲领域激起及时共鸣和得到认真体现。少匆等据布氏剧作改编、由丁扬忠出任顾问的川剧《四川好人》（1987），作为中国戏曲首次搬演布氏戏剧，作为布氏戏剧和中国戏曲、西方文化和东方文化直接对话的艺术试验，就体现出对布氏精神的直接认同。显然，该剧着重强调的是布氏“譬喻剧”的象征意味、间离效果和哲理启悟，传统戏曲固有的参与意识和情感共鸣反被淡化了。你瞧，敞开大幕，裸露灯具，中性化的舞台装置和人物服装，情节若断若连，布景当众迁换，都旨在使看戏者自始至终保持超身戏外的冷静态度，而思辩性和哲理性的刻意追求，又常常把观众推入紧迫的逻辑推导中。你瞧，扮演沈黛的演员当着观众的面就戴上礼帽、披上披风“化身“成了隋达，身着红黑衣裤的练功演员在场次间隔间翻、滚、扑、踢，还有那群具符号意义的食客群舞场面的提调和处理，分明烘托出一种有别于本土戏曲的舞台氛围和艺术情致。不必讳言，剧中尚有生搬

硬套之处，因为东西方两种戏剧观的磨合不可能一蹴而就。但也不可否认，一种为本土观众陌生的审美观念，就这样在对传统戏曲观赏经验的摇撼、撞击乃至消解中被引了进来。

所谓“先锋”，无非指特定时空内疏离主流意识、突破经典准则、解构传统习惯的一种前瞻性的标新立异思想、离经叛道行为。坦白承认“现代主义对现实主义的渗透是一种进步”（徐蔡语）的探索戏曲，一旦觉醒，玩起新潮新派来，热情和劲头显然都不差。你有权利认为20世纪后期上演的川剧《潘金莲》不过是世纪初“五四”妇女解放话题的重温，但别忘记，这老话重提恰恰是出现在“妇女解放”旗帜已在新中国社会高扬近半个世纪后，在此背景下，自剧作发出的“妇女解放问题，仍应列入八十年代议事日程”那声激越的呐喊，当年并非人人轻易喊得出口（要知道，电视剧《安娜·卡列尼娜》80年代初由中央电视台播放时，我们的社会舆论还在谴责安娜是不道德女性，批评电视台播此是在鼓吹婚外恋，会影响中国的家庭稳定）。因此，《潘》剧重塑了怎样一个传说中的古代女子并不真正重要，它向今人提问的行为本身即是其价值所在。也许，你可以说《潘》剧的社会意义大于它的艺术意义，但若告诉你，正是自打出了个火爆爆的《潘》剧后，从此梨园舞台上出现再荒诞再出格再标新立异再“胡乱冲撞”的试验也不会使人神经紧张如临大敌，那么，《潘》剧的意义恐怕就不仅仅属于社会学方面了（犹如新时期“探索话剧”列车是从高行健的《车站》驶出一样）。

其实，“先锋戏剧”固有的那种在思想上和艺术上对传统对成规对主流的疏离、嬉玩、解构、叛逆、颠覆因素，那种作为戏剧“先锋”探索标记的意识流、象征性、超现实、魔幻手法、表现主义、间离效果、冲突内化、模糊性主题、多极化性格等等，在探索戏曲文本（不限于川剧，如80年代就还有湘剧《山鬼》、桂剧《泥马泪》、汉剧《弹吉他的姑娘》等）中皆能找到，只不过程度有深浅、效果有大小、影响有宽窄罢了。《潘金莲》编码招式的现代派，《红楼惊梦》从情节化向情绪化叙述的转移，《四川好人》对“间离”美学的露骨张扬，从中你不难看到探索戏剧渴望突破传统现实主义和汲取西方现代主义的新异精神。对它们，若套用建国后多年奉为法宝的“写真实”或“两结合”准则去定位定性，难免削足适履。诸如《田姐与庄周》、《夕照祁山》乃

至现代川剧《山杠爷》抛弃善恶评判的二值逻辑向人性怪圈和人格悲剧的用力，它们那种唐突经典嬉戏正统解构神圣的舞台语汇和现代气质让人一睹难忘；还有配乐“无锣鼓”结构“双连环”的川剧《岁岁重阳》、因掺入华尔兹、流行乐几乎不被认同为戏曲的“新汉剧”《弹吉他的姑娘》、在向西方戏剧美学积极汲取中孕化出悲剧震撼力同样强烈的新淮剧《金龙与蜉蝣》，以及跟前辈大师原作大幅度拉开距离并一洗本剧种花前月下婉约缠绵程式的越剧《孔乙己》、淡化了情节淡化了冲突淡化了性格而惟以特定境遇中作为“类”的女性生存状态为表现对象的黄梅戏《徽州女人》，等等等等，都不是老习惯旧观念死教条所框得牢压得住的，归根结底，其创作动力都有先锋精神沉潜其中。

当代中国戏剧前卫探索史上戏曲的“在场”当无可怀疑（别的不说，仅90年代后期越剧舞台上就有名声四扬的茅威涛连连以《寒情》、《孔乙己》等锐意出新的剧目冲击、刷新着观众的感觉）。但扪心自问，直到风行国内舞台多年的“先锋”已玩得多少有些惯例化甚至随意化而再难真正打心眼儿里激起观众狂情的今天，无论从中国戏剧整体高度还是从戏曲当代发展层面来裁判、定位探索戏曲这棵绿树的生命价值和存在意义，老不免有“灰色”之嫌的理论界都做得相当不够。也许，原因来自内、外两方面：戏曲界内部的正统派不认同它，是认为它不守规矩太胡冲乱撞；戏曲界外部的激进派不关注它，是认为它不够先锋缺乏典型性。单就外部言，除了本文开头说的那种潜意识里深藏已久的“新”、“旧”分野的先入之见，研究者对之热情不高或者避而不谈乃至不屑一顾的缘故有二：一，戏曲探索是在话剧拉开先锋试验帷幕之后才登台亮相的，不具备“率先”价值；二，戏曲探索无论从跨出的步子还是铺开的广度或者持久的热情上看都不及话剧，不具备“主角”地位。这是事实，固然不错。可是，一旦转换视角和立场，对此问题又当获得别样的认识和结论。

不必讳言，话剧先锋实验是戏曲前卫探索的启蒙老师。但是，倘着眼剧种和语境差异，下述也是事实：对于戏曲，前卫探索可谓前无古人；对于话剧，先锋实验则是史有前例。“drama”（话剧）登陆中国已近百年，在西方现代戏剧史上，作为艺术潮流的“avant-garde theatre”的诞生亦逾百年。因此，刻薄点说，不断从西方现代哲学和文化思潮中获得动力的“avant-

garde”对于“drama”来说，花样玩得再翻新再出奇，也算不得什么破天荒。今天有论者垢病中国话剧探索老是走不出摹仿西方这个流那个派的路子，正触及问题的实质。然而，语境转换，当戏曲陡然面对它有生以来闻所未闻的“avant—garde”（当然是染有浓重西方式色彩的，对此不必否认）时，可想而知，激起的反应和引爆的效果就大不一样了。由于这种先天差异，加之不同背景、传统和惯性使然，在当代中国，有舶来基因的话剧领受来自西方的新风，实有着天然亲切的文化认同感；土生土长的戏曲接受外来的新潮，则有着天然拒斥的文化排异性。由此也就容易理解，为什么国门开放后话剧玩“新潮”、玩“先锋”比戏曲起步早且更轻松也更有成就，因为前者不象后者背负的传统包袱沉重而后者不象前者有现成的先例可循。即是说，当“avant—garde”在彼邦话剧舞台上已闹得沸沸扬扬满城风雨之后，舶来的话剧在中国搞先锋实验好歹有个可供参照借鉴的西方母本坐标，而土产的戏曲在自身领域却根本缺乏类似参照系，其数百年发展史上没有任何可供鉴照的同类对象，它进行先锋实验所面临的困难和遭遇的抵抗远远比话剧要大得多。由此可见，欲不偏颇地评价探索戏曲的成败得失，立足两个基本维度是必要前提：戏曲与话剧的共时（跨类）比较，戏曲与自身的历时（同类）比较。

也无须讳言，“先锋”革命在戏曲舞台上不象在话剧剧场中来得那么猛烈，前者玩“新潮”也不如后者那么大胆出格。不过，话又说回来，这种比较仍然只具有相对的意义。例如，倘若无视我们的“初级阶段”国情而仅仅按照某种“他者”目光从所谓“原创性”角度看，拿国内的话剧去同比它更早掀开“先锋”盖头的美术作横向对比，当80年代的新潮美术早已用枪击、洗脚、卖虾等行为惊世骇俗之后，90年代的实验话剧把绞肉机、烤肉串等搬上舞台也就不免小巫见大巫了。如果把视野放得再宽再远些，当世纪初西方先锋艺术家把小便池搬进美展大厅、给《蒙娜丽莎》画上胡子之后，世纪末东方先锋艺术家在画布上和在舞台上的种种“胡搞”（某些批评家语）即使再奇再怪再哗众取宠，也终不免有依样葫芦而无出其右之嫌……然而，这种种客观事实的存在从来也不曾妨碍当下中国理论界对新潮美术探索话剧成果的正视与褒扬，可为何对戏曲偏偏就那么目光苛刻呢？也许，从中我们应该悟出一个道理：客观评价惟有建立在对对象自身固有条件的客观认知上才可能真正具有说服力。在“中国先锋艺术”的范畴内，审视和评价任何一个对象，都绝对不可忽视该

对象自身所具备的基本条件、所处着的特定文化背景而无条件附和甚至听命于“他者”目光，否则，任何讨论都会大而无当，任何断语都会有失偏颇。若无视文化语境或参照坐标转换会带来结论歧异的事实，笼而统之地在所谓跨类比较中去褒贬中国戏曲或中国话剧或中国美术之前卫探索的成败得失，都会有陷入教条主义泥淖的危险。

值得玩味的是，今天，当玩新潮玩先锋仍不时从京、沪话剧圈中爆出并经大大小小媒体起劲儿炒作誉满天下时，作为本土当代戏剧探索道路上话剧“战友”的戏曲却被渐渐从人们的视野中淡化出去。究其缘由，当复杂多样，内外皆有。单从外部言，就历来给予后者的关心、支持、介入不够来看，舆论界和理论界是难辞其咎的。举个例子，话剧学戏曲而戏曲学话剧，乃是当今中国戏剧探索的基本游戏方式，可是，二者明明品质同构的行为，在世人眼中却往往有着宽严迥异的评价。跟前述 20 世纪初以“洋”、“土”或“新”、“旧”为准尺判别高低优劣的激进心态有别，世纪末中国文化界里这种价值判断似乎翻了个儿。诚然，这回归式翻个儿心态多少昭示着立足本土的文化自主意识萌醒，但若走极端，则同样不可取。你听，一说起话剧学戏曲，便是“探求民族化道路”而褒扬不尽，因为戏曲是“国粹”；一谈起戏曲学话剧，则是“话剧加唱非驴非马”而贬斥再三，盖在话剧是“洋货”。也许，这种唯我独尊就是某些人津津乐道的所谓拒绝“失语”的东方主义情结，但它实在偏狭让人不敢苟同。面对外来文化强势入侵，文化守成是保持民族血脉传统基因的必要对策，但这并不意味着就“老子天下第一”而拒绝任何自外补充营养。以发展的眼光看，对戏曲借鉴非戏曲、非传统、非本土因素的种种探索性实验（只要不是出于自卑或奴化心态），我想还是该多些宽容、多些理解才是（何况，国情使然，比跨洋渡海而来的话剧先天多拥有一份本土根基的戏曲，即使在最火爆的前卫探索时期也从未真正走向过“反戏曲”的极端）。走向现代面向未来的戏曲艺术要生存要发展，没必要因“土产”而自惭形秽也不需要因“国粹”而孤芳自赏，因为自大和自卑同样有害。

坦白承认，本文话题在我心中郁结已久，才忍不住东拉西扯、杂七杂八地说了那么多，意思归结一点：不必贬低（更不能盲视）戏曲在当代中国戏剧前卫探索历程中的地位和作用，正如不必拔高它一样；关键是要把它还原到具体



的历史的语境中去正视它的在场者身份，既然它不乏热情和激情地参与了那段有声有色的历史，就不该让它在有关那段历史研究的学术视野中淡化出去。也许，21 世纪“先锋戏曲”作为浪潮崛起的契机，就隐含在对这段活生生戏曲史的以尊重为前提的认真总结和检讨中。